

LIONELLO VENTURI E IL RINNOVAMENTO DELLA CRITICA DELL'ARTE IN ITALIA

LIONELLO VENTURI AND THE RENEWAL OF THE ART CRITICISM IN ITALY

STEFANO VALERI

Sapienza Università di Roma. Italia

stefano.valeri@uniroma1.it

Nell'articolo viene sintetizzato il percorso civile e professionale che Lionello Venturi (Modena, 1885-Roma, 1961) ha condotto, per oltre un cinquantennio, fino a oltre la metà del Novecento. Un percorso che ha attraversato le due guerre mondiali e che ha visto il Venturi battersi per un radicale rinnovamento degli studi sull'arte e sulla critica dell'arte, in particolar modo innanzitutto affrontando le criticità evidenziate dall'imperante purovisibilismo, proseguendo con l'attenta analisi delle varie realtà artistiche contemporanee e, comunque, sempre collegando la sua intensa attività di studioso alle contingenze sociali e politiche vissute.

Palabras claves: Lionello Venturi; studi sull'arte; critica dell'arte; Italia; Novecento.

This paper summarizes the civil and professional path that Lionello Venturi (Modena, 1885-Rome, 1961) has led, for over fifty years, to more than half of the 20th century. A path that has crossed the two World Wars and that saw Venturi fighting for a radical renewal of studies on art and art criticism, especially by addressing the critical issues highlighted by the eminent purovisibility, continuing with the careful analysis of the various contemporary artistic realities and, in any case, always connecting his intense activity as a scholar to the social and political contingencies experienced.

Keywords: Lionello Venturi; studies on art; art criticism; Italy; 20th century.

Quando Lionello Venturi (Figura 1), negli anni Venti del Novecento, riprende le lezioni di storia dell'arte nell'Università di Torino, dopo l'interruzione causata dal primo conflitto bellico mondiale e dai suoi esiti, gli studenti si trovano di fronte a un cambiamento radicale del metodo critico sui fatti artistici. Mutazione

così profonda che necessita sia di una rivisitazione cronistorica degli eventi che hanno portato a tale rinnovamento, sia di un riepilogo biografico del Venturi¹.

Cominciando proprio dalla biografia sappiamo che Lionello nasce a Modena nel 1885 ma già all'età di due anni si trova a Roma, dove il padre Adolfo (1856-1941) è stato trasferito in qualità di ispettore dei Musei e delle Gallerie del Regno e dove, a breve, fonda la prima cattedra universitaria di storia dell'arte, divenendo così il capostipite di tutti gli studiosi italiani della materia².

Dopo gli studi liceali Lionello si iscrive alla Facoltà di Lettere e Filosofia, concludendo il suo iter con una tesi di laurea di argomento storico, quindi di una materia sorella della storia dell'arte, e neanche di ambiente romano, bensì relativo alla Venezia del Quattro-Cinquecento³. Apparentemente singolare decisione, quella di non adagiarsi nelle comode e generose braccia del padre, eppure la determinazione di Lionello avrà ampio riscontro sin da subito proprio in un settore che, apparentemente, sembrava aver in parte accantonato.

Di fatto l'esperienza veneziana indirizza gli interessi del giovane, particolarmente nelle note cromatiche che, soprattutto nell'arte di Giorgione, trovano la massima espressione di respiro. Ed è probabilmente l'apprendimento di quel colorismo, così distante dai maggiormente consueti e frequentati sistemi linearistici tousco-romani, a sollecitare lo studioso verso un approfondimento dello schema d'indagine da offrire per una più corretta storia critica dell'arte⁴.

Come accennato questo non ha possibilità di affermarsi nell'immediato. Giacché Lionello Venturi è sempre innanzitutto uomo del suo tempo, il suo vissuto della contemporaneità politica e sociale è un elemento mai disgiunto da quello professionale. E il primo esempio di tale comportamento avviene nel 1915, quando pur avendo ottenuto la nomina a professore straordinario nell'università di Torino –dopo un breve trascorso come funzionario di Soprintendenza a Urbino– decide di non sfruttare l'opportunità, arruolandosi invece come ufficiale

¹ Le notizie biobibliografiche che seguono sono frutto di ricerche che, negli anni, hanno occupato molti studiosi. Nel corso dell'articolo presente verranno man mano citate, tuttavia ora si indica la pubblicazione che, in ultimo, ha permesso la diffusione degli indici dell'archivio già appartenuto al Venturi e che i suoi eredi donarono alla Sapienza Università di Roma nel 1995. VALERI, Stefano: *Lungo le vie del giudizio nell'arte. I materiali dell'Archivio di Lionello Venturi nella Sapienza Università di Roma*. Roma, 2015.

² Su Adolfo Venturi si veda VALERI, Stefano (a cura di): *Adolfo Venturi. La bibliografia 1876-1941*. Roma, 2006; e D'ONOFRIO, M. (a cura di): *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*. Modena, 2008.

³ Considerata di grande qualità la tesi fu subito pubblicata con un titolo omonimo. VENTURI, Lionello: *Le Compagnie della Calza Sec. XV-XVI*. Venezia, 1909 (riedizione anastatica, Venezia, 1983).

⁴ Le prime grandi espressioni di maturità scientifica sul settore si manifestano con VENTURI, Lionello: *Le origini della pittura veneziana, 1300-1500*. Venezia, 1907; e con VENTURI, Lionello: *Giorgione e il giorgionismo*. Milano, 1913.

volontario e partendo per la guerra. Coinvolgimento nelle sorti della sua nazione che gli porta una medaglia d'argento al valore, ma anche una grave ferita che lo rende quasi cieco all'occhio destro.

Dopo mesi di buio, nel 1919 riprende la sua attività accademica e subito manifesta l'altissimo grado di maturità raggiunta, soprattutto nell'affrontare quegli aspetti tematici della storia dell'arte che, in Italia ma anche nel resto d'Europa, solo timidamente andavano affacciandosi. E' di questo anno la pubblicazione di un saggio su Leonardo considerato il "più importante della sua prima attività, ma forse in assoluto della sua intera opera"⁵. Al genio di Vinci non viene dedicata la solita e tradizionale monografia, bensì i vari argomenti vengono trattati parte per parte: analizzando specificamente i rapporti problematici di Leonardo con la natura, con i contemporanei, con la scienza, con le fonti, con il disegno⁶. La novità critica risiede nell'interpretazione per "il gusto dei problemi, il disprezzo dei pregiudizi, la volontà di sintesi che caratterizzano la migliore produzione del pensiero europeo in quel primo dopoguerra [...], nella spregiudicata ammissione che non pochi aspetti della speculazione scientifica ritornano, come componenti ineliminabili, nella creazione artistica"⁷.

Il punto cruciale della critica venturiana si concentra nella nuova possibilità di lettura offerta dalla creazione artistica allo studioso. Si tratta quindi di individuare innanzitutto la retta via per affrontare la complessità –spirituale, intuitiva ecc.– del pensiero artistico che va formando immagini. Una corretta ed equilibrata interpretazione conduce a un *giudizio di valore* e questo, certamente, segue le tracce dell'estetica idealistica diffusa agli inizi del Novecento da Benedetto Croce⁸.

Ma l'individuazione della strada migliore necessita di preparazione e quindi, come si diceva, la ripresa delle lezioni nell'ateneo torinese vede porre in discussione una teoria storiografica che, all'epoca, gode di grande credito: la *pura visibilità*.

Tuttavia, per discutere di questa teoria e di come il Venturi ne tratta le possibili imperfezioni è necessario un memento anche sommario dei presupposti "moderni".

Nel Settecento si afferma l'idea dell'autonomia dell'arte che porta alla nascita dell'*estetica*⁹ e a un nuovo concetto di storia inteso come evoluzione. La trattatistica

⁵ SCIOLLA, Gianni Carlo: *La Critica d'arte del Novecento*. Torino, 1995, p. 149. Il riferimento è a VENTURI, Lionello: *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*. Bologna, 1919.

⁶ SCIOLLA, Gianni Carlo: *La Critica d'arte*, op. cit., ivi.

⁷ ARGAN, Giulio Carlo: "Lionello Venturi", in GRANA, G. (a cura di): *Letteratura italiana. I critici. Storia monografica della filologia e della critica moderna in Italia*. Vol. V. Milano, 1970, pp. 3359-3360.

⁸ Si veda CROCE, Benedetto: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Milano, 1902.

⁹ Il termine è tradizionalmente riferito a quanto coniato, con un neologismo, in BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb: *Aesthetica*. Frankfurt, 1750-1758. Qui, nel paragrafo

assume i concetti di *genio*, *fantasia*, *sentimento* e *gusto*. Si riconosce la *soggettività* della creazione artistica, in opposizione alla tradizione classicista che vede l'obiettività solo nel *bello assoluto*. E' proprio da questa opposizione che avrà vita il concetto moderno di storia dell'arte, laddove l'attenzione si sposta sull'elemento soggettivo¹⁰.

Una delle prime conseguenze risiede da un lato nella rivalutazione dell'arte medioevale, dall'altra nella sensibilizzazione al fascino per l'arte esotica. La scoperta di altre bellezze anche diverse e contrarie rispetto a un ideale classico –il quale, peraltro, risente della suggestione dominante eurocentrica occidentale–, porta all'instaurazione di una storia della relatività dei gusti. Inoltre, per l'intervento di due elementi inediti, quali la nascita delle nazioni moderne e la nascita della borghesia come nuovo soggetto sociale, viene favorita l'attività del *gusto* e dei relativi mutamenti.

Sul secondo elemento è bene specificare alcune cose che saranno di grande rilievo proprio nella critica del Venturi. In Francia, come forma tipicamente borghese, nascono i *Salons*, esposizioni promosse dalla Reale Accademia di Pittura e Scultura sotto l'egida governativa. Sporadiche, sin dalla prima del 1667, dal 1737 cominciano a tenersi annualmente, poi ogni biennio, quindi di nuovo annualmente sino al 1880. Dal 1881 lo Stato francese in pratica termina la sua partecipazione diretta ai *Salons*, anche se continua ad acquistare opere dal mercato privato e provenienti dalle sempre più frequenti mostre autonome. Il 1874 aveva visto la prima esposizione degli Impressionisti nello studio del fotografo Nadar in cui si era lasciato ammirare, tra gli altri, *Impression, soleil levant* di Monet, poi considerato il manifesto di quei *refusés* francesi costituitisi come gruppo disomogeneo già nel 1863, in una mostra voluta da Napoleone III¹¹.

quarto, il filosofo tedesco enuncia una delle più celebri definizioni: "Fine dell'estetica è la perfezione della conoscenza sensibile, in quanto tale. E questa è la bellezza". Cfr. TEDESCO, Salvatore: "L'estetica di Baumgarten", *Aesthetica Preprint Supplementa*, 6, Dicembre 2000, p. 13.

¹⁰ Al proposito si veda SALERNO, Luigi: "Storiografia dell'arte", Ad vocem en *Enciclopedia Universale dell'Arte*. Vol. XIII. Novara, 1958, pp. 58-74.

¹¹ Per questo, a carattere generale e indicativamente, si veda GOSSELIN, Théodore: *Histoire anecdotique des salons de peinture depuis 1673*. Paris, 1881; VENTURI, Lionello: *Il gusto dei primitivi*. Torino, 1926 (prima edizione); VENTURI, Lionello: *History of Art Criticism*. New York, 1936 (*Storia della critica d'arte*. Prima edizione italiana, Roma-Firenze-Milano, 1946); REWALD, John: *The History of Impressionism*. New York, 1961; HEIM, Jean-François; CLAIRE, Béraud e HEIM, Philippe: *Les salons de peinture de la Révolution*. Paris, 1989; KING, Ross: *The Judgment of Paris*. New York, 2006; LE-MAIRE, Gérard-Georges: *Histoire du Salon de peinture*. Paris, 2004; LOBSTEIN, Dominique: *Les salons au XIXe siècle: Paris, capitale des arts*. Paris, 2006; PICHET, Isabelle: *Le Salon de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture archéologie d'une institution*. Paris, 2014; e KEARNS, James: *The Paris Fine Art Salon, 1791-1881*. Oxford, 2015.

Si dica inoltre che, all'inizio del XVIII secolo, in Inghilterra Jonathan Richardson aveva scritto una storia d'Italia e due trattati teorici sulla personalità del Conoscitore¹², mentre in Italia, anche in rapporto alla rivalutazione del Medioevo, trovavano fortuna gli scritti di Lione Pascoli¹³, di Bernardo De Dominici¹⁴, di Ludovico Antonio Muratori¹⁵, di Girolamo Tiraboschi¹⁶ ecc.¹⁷

Va comunque sottolineato che la disciplina della storia dell'arte, in senso moderno, nasce nell'ambito dell'archeologia la quale, però, mostra maggiore interesse erudito verso l'antiquariato. Tra i maggiori rappresentanti di tale indirizzo troviamo Johann Joachim Winckelmann che nei suoi studi traccia una storia della forma ed è interessato al *monumento* come oggetto della storia¹⁸. Questo è interpretato nel contenuto e appunto nella forma. Ma lo studioso considera l'arte greca come la sola grande arte dell'antichità –condannando l'arte romana al ruolo di copia– e considera il *bello* unico, eterno e immutabile, cosicché ogni evoluzione viene considerata ascesa o decadenza rispetto ad un solo punto fisso di riferimento. Secondo questa logica Winckelmann propone uno schema storico che si avvale del parallelismo tra l'arte antica e l'arte moderna e che va scandito in quattro periodi: l'*antico*, che arriva sino ai tempi di Fidia e corrispondente al Rinascimento fino ai tempi di Raffaello; il *sublime*, che comprende Fidia e i suoi contemporanei, corrispondente all'arte di Raffaello e Michelangelo; il *bello*, da Prassitele fino a Lisippo e Apelle e corrispondente all'arte da Correggio a Guido Reni; infine il periodo di *imitazione* fino alla morte dell'arte, corrispondente all'arte dai Carracci al Maratta.

Poco dopo, in Italia, compare un libro scritto dall'abate Luigi Lanzi che tratta le singole vite degli artisti –così come è nella tradizione storiografica– ma non separatamente, bensì nell'ambito dello svolgimento generale delle scuole, cioè del

¹² RICHARDSON, Jonathan: *Saggio sull'arte della Critica*. Londra, 1719; e RICHARDSON, Jonathan: *Discorso sulla Scienza di un Conoscitore*. Londra, 1719.

¹³ PASCOLI, Lione: *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni*. 2 voll. Roma, 1730-1736.

¹⁴ DE DOMINICI, Bernardo: *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti napoletani*. Napoli, 1720 e ss.

¹⁵ MURATORI, Ludovico Antonio: *Antiquitates italicae medii aevi*. 6 voll. Milano, 1738-1742.

¹⁶ TIRABOSCHI, Girolamo: *Notizie de' pittori, scultori, incisori e architetti nati negli Stati del Serenissimo Signor Duca di Modena*. Modena, 1786.

¹⁷ Sull'intero argomento si rimanda a GRASSI, Luigi: *Teorici e storia della critica d'arte*. Parte Seconda. *Il Settecento in Italia*. Roma, 1997.

¹⁸ WINCKELMANN, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Dresda, 1764.

“gusto”¹⁹, tenendo così stretta la corrispondenza delle individualità con i contesti culturali e formali degli artisti²⁰.

Come si è detto le idee che si diffondono in Francia sono fondamentali per una chiarificazione dei rapporti tra storiografia e arte moderna. Gli artisti, immersi nella nuova società borghese e non più sostenuti dal mecenatismo, si ritrovano in conflitto con il gusto ufficiale e con quello del pubblico. Ne risulta un isolamento polemico in cui l'artista, sempre più estromesso dalle produzioni industriali di oggetti artistici, tenta una via alternativa di affermazione inserendosi nelle correnti estetizzanti dell'*arte per l'arte*.

Anche la storiografia perde il contatto con l'arte moderna e si specializza, compiendo però un passo indietro. Contrariamente a quanto accaduto nella tradizione dal Trecento a Giorgio Vasari, fino al trattato di Giovan Pietro Bellori sugli artisti suoi contemporanei²¹, gli storici preferiscono occuparsi solo di arte antica.

La reazione a tutto ciò si manifesta con l'interesse per l'arte moderna da parte non più di storici di professione ma di poeti e romanzieri, giornalisti e perfino politici. Di conseguenza il rapporto con l'arte dei contemporanei viene mantenuto dai critici dei *Salons*, i continuatori di Diderot che si divideranno il campo tra sostenitori di Ingres –i neoclassici– e quelli di Delacroix –i romantici–.

Il secolo successivo vede solo rari trattati di estetica. Uno di questi è la *Philosophie de l'art* (1881), in cui il filosofo e storico francese Hippolyte Taine considera l'opera d'arte strettamente legata all'ambiente inteso come insieme di vari elementi –razza, clima, costume ecc.– che caratterizzano il momento storico e il luogo di nascita dell'opera. Questo fa parte di una nuova mentalità filologica e pone gli studiosi a contatto diretto con le opere sia attraverso i musei pubblici, sia con la fondazione di società di studio.

Sempre agli inizi dell'Ottocento appaiono in Germania e Austria le prime cattedre di storia dell'arte –con il tempo divenute sempre più specialistiche– a cominciare dal 1815 nella Georg August Universität di Göttingen con il pittore Johann Dominico Fiorillo, poi dal 1844 a Berlino con Gustav Friedrich Waagen, quindi dal 1852 con Rudolf Eitelberger a Vienna ecc.²² Inoltre, con l'apparire delle prime riviste, dei primi periodici e della saggistica²³, si sviluppa la scienza

¹⁹ LANZI, Luigi: *Storia pittorica della Italia...* Firenze, 1792 (prima edizione); Bassano, 1795-1796 (seconda edizione); Bassano, 1809 (edizione definitiva).

²⁰ Sull'argomento si veda GRASSI, Luigi: *Teorici e storia...*, op. cit., pp. 186-191.

²¹ BELLORI, Giovanni Pietro: *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. Roma, 1672.

²² Si veda WAETZOLDT, Wilhelm: “Fiorillo”, ad vocem in *Deutsche Kunsthistoriker*. I. Berlin, 1986, pp. 287-292; e SCIOLLA, Gianni Carlo: *La Critica d'arte*, op. cit., pp. 3-49.

²³ Il primo e più alto esempio di saggistica si registra in PASSAVANT, Johann David: *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi*. Firenze, 1839.

dei *Conoscitori* che in Italia vede emergere la manualistica, soprattutto con le figure di Giovan Battista Cavalcaselle, di Domenico Morelli, di Bernard Berenson, sino al raffinamento raggiunto con l'imponente *Storia dell'Arte Italiana* di Adolfo Venturi²⁴.

Veniamo dunque alla *pura visibilità*, nata come reazione al *contenutismo* dominante per secoli la storiografia. Dal Rinascimento l'opera era stata considerata per il soggetto rappresentato (*contenuto*) e per i suoi elementi visibili quali linee, volumi e colori (*forma*). Dalla seconda metà dell'Ottocento, soprattutto in relazione alla spinta creata dall'Impressionismo, si fa strada l'esigenza di considerare la *forma* fuori del rapporto sensibile con la natura e i suoi elementi intesi come simboli del temperamento dell'artista.

La *pura visibilità* viene teorizzata da Konrad Fiedler che rifiuta il concetto di Bello o di Arte e afferma solo l'esistenza di arti particolari fondando una scienza

²⁴ Solo per i manuali si veda: CAVALCASELLE, Giovanni Battista e CROWE, Joseph Archer: *The Early Flemish Painters*. London, 1857 (prima edizione); CAVALCASELLE, Giovanni Battista e CROWE, Joseph Archer: *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*. I-III. London, 1864-1866 (prima edizione); e CAVALCASELLE, Giovanni Battista e CROWE, Joseph Archer: *Storia della pittura in Italia dal sec. II al sec. XVI*. I-VIII. Firenze, 1875-1898 (prima edizione italiana ampliata). Inoltre sullo studioso si veda LEVI, Donata: *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*. Torino, 1988. Di Giovanni Morelli si ricordi che ama spesso firmarsi con lo pseudonimo di Ivan Lermolieff e scrivere in tedesco. Dunque, per le trattazioni a carattere generale, si veda LERMOLIEFF, Ivan: *Die Werke italienischer in den Galerien von München, Dresden und Berlin*. Leipzig, 1880; MORELLI, Giovanni: *Italian Master in German Galleries*. London, 1883 (Translated from the German by Mrs Louise M. Richter); LERMOLIEFF, Ivan: *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*. Leipzig, 1890; e MORELLI, Giovanni: *Della Pittura italiana. Studii storico-critici di Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff). Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*. Milano, 1897 (prima edizione italiana). Inoltre, tra le più recenti riproposte critiche va citata la riedizione di quest'ultimo volume, a cura di Jaynie ANDERSON, Milano 1991. Per le prime trattazioni a carattere generale di Berenson si veda BERENSON, Bernard: *The Venetian Painters of the Renaissance*. New York-Londra, 1894; BERENSON, Bernard: *The Florentine Painters of the Renaissance*. New York-Londra, 1896; BERENSON, Bernard: *The Central Italian Painters of the Renaissance*. New York-Londra, 1897; BERENSON, Bernard: *The Study and Criticism of Italian Art*. Londra, 1902-1916; BERENSON, Bernard: *The Drawings of the Florentine Painters*. Londra, 1903; e BERENSON, Bernard: *The North Italian Painters of the Renaissance*. New York-Londra, 1907. Un più ampio resoconto critico-bibliografico si trova in SCIOLLA, Gianni Carlo: *La Critica d'arte*, op. cit., pp. 61-65 e pp. 87-90. A proposito di Adolfo Venturi –per i cui più recenti studi critici sulla sua figura si veda *supra* nota 2– si veda VENTURI, Adolfo: *Storia dell'Arte Italiana*. I-XI. Milano, 1901-1940. Una indicizzazione ragionata dell'opera si trova in ROSSETTI, Fabrizia e Stefania (a cura di): *Nuovi indici generali e note di aggiornamento alla Storia dell'Arte Italiana di Adolfo Venturi*. Milano, 1988.

dell'arte basata su leggi della visualità: leggi nelle quali il genio è creatore²⁵. A questa impostazione storiografica aderì la cosiddetta *Scuola di Vienna*, inaugurata come accennato da Eitelberger, proseguita e sviluppata da molti grandi studiosi quali Franz Wickhoff, Alois Riegl, Max Dvořák, Julius von Schlosser ecc.

Seguire il percorso tracciato da ciascuno di essi, peraltro già descritto in altri studi²⁶, non è compito di questo scritto. Si ricordi allora sinteticamente solo il metodo proposto da Alois Riegl, essendo propedeutico a quella teoria che Lionello Venturi richiama, come vedremo correggendola, all'attenzione dei suoi allievi²⁷.

Riegl cerca di capire i valori di ciascun periodo culturale e di ciascuna espressione creativa. Nella sua storia dell'arte industriale tardo romana²⁸ mette in evidenza le qualità del periodo generalmente considerato decadente. Studiando inoltre le cosiddette arti decorative e la formazione di certi temi nelle culture non-europee, definisce il concetto di *Kunstwollen* (volontà dell'arte) in quanto tendenza verso l'espressione creativa, laddove si vuole riconoscere attraverso quattro sensi –*tattile, ottico, oggettivo, soggettivo*– un tipo di 'dialogo' tra l'individuo o un gruppo di individui e la società contemporanea. L'opera è sempre rappresentazione e stilizzazione: quello che importa è riconoscere la coerenza o l'incoerenza della visione.

L'evoluzione di questa teoria la troviamo in Heinrich Wölfflin il quale, soprattutto con tre libri ormai celebri²⁹, unisce storia della cultura, psicologia e pura visibilità in un unico sistema che analizza cinque aspetti dello stesso fenomeno. Qui si cerca di ricostruire la trasformazione del linguaggio rinascimentale in quello barocco, sottolineando il residuo classicista che dal primo passa al secondo.

I cinque aspetti sono elencati e illustrati in sintesi nei contenuti dallo stesso Venturi, in un articolo pubblicato proprio durante i primi anni delle lezioni universitarie torinesi³⁰. Vediamoli uno per uno.

1. *Lo sviluppo dal lineare al pittorico*. Dalla linea come conduttrice dell'occhio si passa al deprezzamento della linea. 'Lineare' significa la concezione degli oggetti nel loro carattere tattile di contorni e piani; 'pittorico' indica la rinuncia al disegno palpabile e l'abbandono alla pura apparenza visiva. Dall'attenzione ai

²⁵ Il concetto generale si esprime nella pubblicazione postuma FIEDLERS, Conrad: *Schriften über Kunst*. Leipzig, 1896.

²⁶ Su tutti si veda il riferimento bibliografico a SCIOLLA, Gianni Carlo, *supra* nota 24.

²⁷ Analisi capillari circa le principali tematiche trattate nel tempo dallo studioso si trovano in CARDELLI, Mascia: *La prospettiva estetica di Lionello Venturi*. Firenze, 2004.

²⁸ Si veda RIEGL, Alois: *Die spätromische Kunstindustrie*. Wien, 1901.

²⁹ WÖLFFLIN, Heinrich: *Renaissance und Barock*. München, 1888; WÖLFFLIN, Heinrich: *Die Kunst Albrecht Dürers*. München, 1905; e WÖLFFLIN, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*. München, 1915.

³⁰ VENTURI, Lionello: "Gli schemi del Wölfflin", *L'Esame*, 1922, pp. 3-10.

limiti degli oggetti si passa all'indeterminato, poiché la veduta plastica e contornata isola le cose, mentre per l'occhio che vede pittoricamente le cose si confondono.

2. *Lo sviluppo dalla visione della superficie alla visione della profondità.* L'arte classica riporta tutte le parti di una composizione alla superficie; il Barocco accentua le sovrapposizioni. La superficie è l'elemento della linea; la giustapposizione di piani è la forma della massima nitidezza. Il contorno e la superficie si deprezzano e quindi l'occhio si immagina le cose soprattutto in quanto avanzano o indietreggiano. Ma non si tratta di una differenza qualitativa, poiché la visione della profondità non ha alcun rapporto con la maggiore capacità di rappresentare lo spazio.

3. *Lo sviluppo dalla forma chiusa alla forma aperta.* Ogni opera d'arte deve essere un tutto chiuso e, se non è limitata, è difettosa. Ma l'interpretazione di tale necessità è stata così diversa nel Cinquecento e nel Seicento che, di fronte alla forma sciolta del Barocco, si può indicare la classica coordinazione come l'arte della forma chiusa. Non si tratta di una semplice contrapposizione, perché il rilassamento delle regole e l'insofferenza dei rigori costruttivi reca con sé un modo di rappresentare essenzialmente nuovo, che deve essere compreso tra le forme fondamentali della rappresentazione.

4. *Lo sviluppo dalla molteplicità all'unità.* Nel sistema della coordinazione classica le singole parti costituiscono sempre qualcosa che sta a sé, anche se sono collegate col tutto. Non si tratta della slegata frammentarietà dell'arte primitiva: il singolo si accorda col tutto, ma non ha cessato di avere un carattere proprio. All'osservatore si presenta una articolazione, un passaggio da membro a membro; ciò risponde a una diversa concezione da quella della totalità che il Seicento attua ed esige. In ambedue gli stili si tratta di una unità che nel primo è raggiunta attraverso un'armonia di parti libere, mentre nel secondo con il confluire di tutte le parti in un motivo unico, oppure una subordinazione assoluta delle parti all'elemento principale.

5. *La chiarezza assoluta e la chiarezza relativa degli oggetti.* Contrapposizione che si avvicina al contrasto tra lineare e pittorico. Da un lato la rappresentazione delle cose quali esse sono, prese singolarmente e accessibili alla sensazione plastica, dall'altro lato la rappresentazione delle cose come esse appaiono, vedute nella loro totalità e soprattutto per le loro qualità non plastiche. Durante il Barocco non si considera più la chiarezza del motivo come lo scopo stesso della rappresentazione. La forma non ha più bisogno di distendersi davanti all'occhio nella sua compiutezza, basta che appaia nei suoi elementi essenziali. Composizione, luce e colore non hanno più il semplice compito di servire alla chiarezza della forma, ma vivono di una loro propria vita.

Dunque, in opposizione ai principi professati dai teorici della pura visibilità sulla valutazione della forma disgiunta dal contenuto, Lionello Venturi introduce le sue prime lezioni di critica d'arte all'Università di Torino (Figuras 2-3) con le notazioni che costituiranno la solida base di partenza per una *storia critica*

dell'arte, definizione che spesso in seguito utilizzerà e che solo apparentemente è semplice "alternativa" a quelle, ritenute più riduttive e generiche, di *storia dell'arte* o *critica d'arte*. La nuova definizione è quindi frutto dell'individuazione di una terminologia, certamente più ampia e impegnativa, la cui utilizzazione è indispensabile per la giustificazione dell'intero percorso d'indagine. Seguiamo, integralmente, i concetti espressi³¹:

"Sarà opportuno ricordare i principi fondamentali di questa critica figurativa pura prima di procedere all'esposizione sommaria della storia della critica d'arte. Immaginiamo di trovarci davanti a un quadro: secondo il critico figurativo puro, noi non dobbiamo preoccuparci del fatto che tale quadro sia dipinto su tela o su tavola, a olio o a tempera, se sia di una certa grandezza o diviso in scomparti, e neppure se rappresenti un uomo, o un animale o un paesaggio, né del valore che questo soggetto può avere per se stesso. E in questa esclusione il critico figurativo puro ha evidentemente ragione, poiché l'attività creatrice è nell'artista e non può essere oggettivata in quello che si chiama il soggetto fisico del quadro. E parimenti per giudicare il valore di un'opera d'arte è assolutamente indifferente che il soggetto sia bello o brutto, altrimenti ricadremmo nell'ipotesi che la bellezza sia qualcosa che esorbits dallo spirito dell'artista e venga a concretarsi nelle cose che sono fuori di noi. Essendo questa oggettivazione della bellezza già da molto tempo esclusa dall'estetica, non ci occuperemo dunque se il soggetto trattato sia bello di per se, o no: del resto è questa un'osservazione già fatta dal tempo che il Velasquez rappresentò uno storpio facendo, con un soggetto per se stesso brutto, un capolavoro³².

Nello stesso tempo poiché l'attività creatrice è attività teorica, fantastica, dello spirito umano, non può essere un'attività meccanica imitatrice dell'oggetto fisico esteriore: quindi il criterio, così a lungo prevalso nella critica d'arte, di osservare empiricamente la realtà esteriore, e di disprezzare o apprezzare l'opera d'arte ponendola in rapporto con la realtà esteriore più o meno bene imitata, deve essere lasciato da parte. Poiché, secondo la critica figurativa pura, noi non dobbiamo

³¹ Il testo che segue è tratto da [VENTURI, Lionello]: *Lezioni di storia dell'arte del Prof. L. Venturi Raccolte dalle Dott. Giannina Regis e Ada Bovio. Anno accademico 1920-1921*. R. Università degli Studi di Torino, Torino, [1920], pp. 15-25. Va notato che il testo è scritto a mano –e le sottolineature qui riportate sono originali– e stampato con l'antico sistema *stencil* del ciclostile –in questo caso molto probabilmente il *Mimeograph Edison*– che più frequentemente troviamo però utilizzato con la macchina da scrivere. La tecnica, comunque nelle varie applicazioni, consentiva un drastico contenimento dei costi per pubblicazioni a bassa tiratura. Anche per uno spunto sociologico si veda in ultimo CARPINELLO, Sergio: "Il ciclostile, strumento novecentesco del conflitto dal basso", *Hermes. Journal of Communication*, 3, 2014, pp. 135-150.

³² Il riferimento è al ritratto del buffone della corte spagnola Sebastian de Morra, che Diego Velázquez dipinge nel 1644 e che è conservato a Madrid, Museo del Prado [nota del editor].

considerare se l'artista abbia imitato esattamente o no la natura (perché, se l'arte consistesse in questa esattezza meccanica, cioè nella copia esatta della natura, la più bella opera d'arte sarebbe la fotografia) e quindi tutto ciò che è abilità di mano nel ritrarre fedelmente non riguarda il critico figurativo puro.

Inoltre vi è un'altra categoria da scartare per fare la critica figurativa pura e questa riguarda il soggetto psicologico del quadro: un quadro infatti ci può interessare perché rappresenta la figura del Cristo; un altro raffigurante la Pietà (lamentazione sul corpo di Cristo) può essere da noi apprezzato per il rispetto suscitato in noi pel dolore di una madre. Ma per la critica figurativa pura non ci occuperemo del corpo del Cristo, né della Madonna, perché l'arte è forma e non è contenuto.

Qui sta l'errore, in quanto l'arte è forma e contenuto nel tempo stesso.

Se noi dobbiamo interpretare un'opera d'arte, sarà bene certamente non lasciarci trascinare da un'esaltazione poetica o retorica per il dolore di una madre, perché così difficilmente giungeremmo a comprendere quale sia quel dolore che ha assunto quella determinata forma in quel dato quadro.

Se quindi all'inizio della critica ci occuperemo il meno possibile del dolore stesso, noi potremo trovare nell'esame esclusivo della forma gli elementi specifici dell'opera d'arte. E fin qui il critico figurativo puro ha ragione: ma egli si ferma a questo punto e invece è necessario andare oltre e considerare come quello speciale dolore sia stato tradotto in una speciale forma, linea, colore.

A questo punto, dopo aver indicato quali sono le esclusioni del critico figurativo puro, possiamo chiederci che vi sia in un quadro al di fuori del soggetto morale, fisico, psicologico ecc. e giustamente il critico ci risponderebbe: all'infuori di tutto questo, c'è la visione.

Quando, cioè, il quadro non era eseguito fino all'ultimo tocco, ma la fantasia dell'artista non era più un'attività teorica, e cominciava a dare a se stessa un contenuto, essa si orientava verso prevalenze di linee, o di forme, o di colori. E' vero che se noi partiamo nell'esame dell'opera d'arte da quelle linee, forme, colori, per il fatto che abbiamo astratto alcuni elementi, abbiamo uccisa l'opera d'arte togliendole tutto ciò che aveva di vitale, di concreto. Ma questa astrazione ci permette di non confondere i nostri sentimenti con quelli dell'artista nel momento in cui compose l'opera. Ora, come abbiamo detto, il critico figurativo puro si ferma a queste astrazioni, ne fa la storia e quindi non giunge a fare una vera storia dell'arte. Ragione per cui non esiste una critica figurativa pura ma esiste un metodo figurativo puro come metodo di ricerca che ci purifica dai detriti morali, letterari ecc. che ci perseguitano nell'esame dell'opera d'arte. Ma dobbiamo anche ricordare che col solo metodo non si riesce a far della storia, della critica, ma bisogna che, quando il metodo vien applicato, noi ci soffermiamo sulla complessa vita dell'opera d'arte e allora soltanto noi potremo ricreare e vivere l'opera d'arte.

A proposito del Wölfflin (autore delle "Idee fondamentali della storia dell'arte") si disse come la principale deficienza della sua critica sia quella di non

avere fondamento teorico, di essere distaccato e stonato di fronte ai progressi moderni dell'estetica, di modo che egli tende a riportare la critica a quello stadio di precettistica a cui si trovava alla fine del '700. Qualsiasi esperienza d'arte serviva allora di precetto, dato il carattere anti-storico di quel periodo.

Si vedeva ad esempio che Raffaello in un quadro aveva dimenticato il colore per la forma e di ciò si faceva un precetto per i pittori del tempo (come diceva il Winckelmann).

Quest'osservazione, se era giusta ai tempi di Raffaello, per il '700 non poteva avere che un valore storico: poiché se al momento in cui lavorava Raffaello era necessario, dato l'ambiente, subordinare il colore alla forma, in un altro momento poteva essere necessario di fare il contrario. Questa mancanza di senso storico fu ragione principale per cui i romantici ebbero facile vittoria sui precetti classicheggianti della fine del '700.

Ora chiunque abbia senso storico deve opporsi alla critica figurativa pura in quanto o disprezzi la forma del passato per amore dell'impressionismo, o per amore del futurismo sdegni il senso della realtà che è stato fondamento per molti secoli alla creazione delle opere d'arte. Se poi si toglie alla critica figurativa pura il carattere di precettistica (e qui ritorniamo alla necessità di dirozzare le menti per l'interpretazione delle opere del passato) evidentemente ritorniamo senz'altro alla storia della critica d'arte, che comprende la storia della visione, senza escluderne alcun lato e può far sentire l'opportunità di dare speciale rilievo a quelle riflessioni sulla visione che anche nelle civiltà del passato (pur non facendo critica figurativa pura) non sono mancate mai.

Dal tempo in cui i Greci e i Romani trattarono d'arte si trova nei loro scritti o l'impressione ingenua ricevuta da un'opera d'arte, o la teoria generalizzatrice di una o più impressioni, o notizie sull'artista o sull'opera d'arte, o l'osservazione di rapporti fra un'opera e altri aspetti della complessa vita dello spirito, o infine la ricerca sistematica di questi motivi in una narrazione storica. Dato che fin dai tempi più antichi, anche in una maniera sporadica, si trovano questi principi e dato che vi è evidentemente un progresso tra il modo come fu concepita la storia dell'arte dai Romani e dai Greci, e nei giorni nostri, sarà opportuno osservare i vari periodi storici sotto due diversi aspetti.

E' naturale che un contemporaneo di Michelangelo abbia avuto dalle opere di lui impressioni con una vivezza e con un'aderenza alla fantasia creatrice tale, quale difficilmente possiamo chiedere a noi stessi: ma quando questo contemporaneo ha scritto su Michelangelo e ha reso palese la sua impressione, egli ha aderito ai criteri con cui nel Rinascimento si faceva la storia dell'arte.

Questa era fatta con criteri indubbiamente più rozzi e elementari dei nostri, ma nello stesso tempo l'arte di Michelangelo e dei contemporanei era giunta a un'altezza e potenzialità a cui arrivò assai di rado in tutti i tempi. Così avviene che uno scrittore romantico che parla d'un suo contemporaneo, ha criteri storici superiori a quelli del contemporaneo di Michelangelo, ma ha anche una capacità

intuitiva d'arte assai inferiore, in quanto che nel periodo Romantico l'arte era in condizioni assai peggiori che nel Rinascimento.

Perciò nella storia della critica d'arte è necessario tener presenti due fatti che appaiono distinti nella letteratura artistica: la coscienza dell'artista e la cultura storica dello scrittore. Quando questi si fondono, producono i grandi capolavori della critica d'arte".

Sembra molto chiaro il primario concetto espresso da Lionello Venturi, cioè che la pura visibilità non va considerata una critica dell'arte, bensì uno dei metodi da utilizzare per fare sì che lo studio dell'opera artistica possa servirsi di un ampio ventaglio d'indagine, senza esclusioni, senza imposizioni e, soprattutto, nella consapevolezza che l'arte non migliora le sue condizioni con il trascorrere del tempo, quindi è estranea al concetto di *progresso*.

Del resto sono questi stessi gli anni in cui prende corpo una delle sue pubblicazioni più importanti. *Il gusto dei primitivi* viene edito nel 1926 ma le principali tematiche presenti in esso sono già individuabili negli scritti sparsi durante i cinque-sei anni precedenti, compresi naturalmente gli appunti serviti alle lezioni universitarie, e forse ancor prima³³.

Ma abbiamo già ricordato il pieno e attivo coinvolgimento del Venturi nella società contemporanea e, quella torinese, è particolarmente stimolante su vari fronti. Nel 1920 lo studioso viene eletto presidente della 'Società di Cultura',

³³ Attente analisi del famoso testo venturiano sono state stilate in abbondanza e forse la più acuta rimane quella di G. C. Argan, in occasione di una fortunata riedizione dell'opera. VENTURI, Lionello: *Il gusto dei primitivi*. Prefazione di Giulio Carlo Argan (pp. XV-XXVIII), seconda edizione. Torino, 1972. Ora occuperebbe troppo spazio una ripresa dell'intera questione. Si dica solo, in estrema sintesi, che il libro del Venturi si distingueva per una revisione metodologica data dall'esaurimento della lunga stagione del classicismo figurativo dominato dal principio dell'*imitazione*. All'opposto Venturi individuava la *creazione* quale concetto fondante del Medioevo: però una *creazione* laica e secolarizzata, pur conservando il significato religioso in senso tipicamente culturale.

Che le nuove intuizioni estetiche del *Gusto* venturiano siano precocissime è provato sia dai contenuti de *Le origini della pittura veneziana, 1300-1500*, op. cit., sia da un primo tentativo verso la carriera universitaria del Venturi. Non viene difatti troppo spesso ricordato che nel 1910 al giovane studioso viene affidato un corso libero, nell'università di Padova, sulla pittura veneziana, particolarmente su Giorgione. L'esperienza è brevissima – si conclude in appena quattro lezioni –, ma nella prolusione al corso è già contenuta la nuova critica sull'arte che tiene conto, soprattutto, dei suoi ultimi esiti: la visione impressionista. Si chiama così in causa l'argomento principe, poiché "per la pittura, l'ultima conquista è della prospettiva aerea, intesa come visione della natura ottenuta attraverso il colore prima che attraverso la forma". VENTURI, Lionello: *La pittura veneziana nella storia dell'arte*. Prolusione a un corso libero sulla pittura veneziana nel secolo XV tenuta nella R. Università di Padova il 10 dicembre 1910, Roma, 1911, p. 5. Per quanto sopra si veda VALERI, Stefano: *La storia critica dell'arte nel magistero di Lionello Venturi*. Roma, 2011. In particolare *Introduzione*, pp. 13-36.

organizzazione che vede principali animatori nel giornalista e politico Piero Gobetti e in Felice Casorati, artista da un lato rappresentante quel *realismo magico* ispirato dalla corrente *Novecento*, dall'altro considerato maestro dei *Sei* di Torino, gruppo di pittori particolarmente stimati dal Venturi e composto da Jessie Boswell, Gigi Chessa, Nicola Galante, Carlo Levi, Francesco Menzio ed Enrico Paulucci³⁴.

Nell'intero decennio 1920-1930 i vari circoli intellettuali torinesi sviluppano grandi fervori, soprattutto in opposizione al consenso acquisito dal neonato fascismo che, sempre di più, insiste per la promozione di un'arte nazionale, classica e monumentale. Venturi, assumendo Cézanne come modello etico, promuove la visione dei "primitivi" moderni e individua nei *Sei* le voci maggiormente rappresentative per la prosecuzione, in Italia, del messaggio impressionista. Del resto lo studio del *gusto*, inteso non più secondo i canoni derivati da un classicismo ancora di marca settecentesca, bensì come preferenze dell'uomo-artista sia nell'ambito culturale generale che specificamente tecnico, viene ad essere un elemento fondamentale per la comprensione dell'artista e della sua creatività. E nell'Impressionismo, con la sua rivoluzione delle regole, si individua la strada maestra da seguire per l'unica possibilità di affermazione della creatività: la libertà espressiva.

A questo si aggiungano tre fatti concomitanti: il primo è l'inizio di un lungo sodalizio tra Venturi e il facoltoso industriale Riccardo Gualino, tra i primi mecenati dei *Sei* e di cui lo studioso diviene consigliere per gli acquisti di una spettacolare collezione d'arte³⁵; il secondo è la "scoperta", nel 1928, di Amedeo Modigliani, "uno dei più grandi artisti che l'Italia abbia prodotto"; il terzo è una logica conseguenza dei due precedenti: da un lato l'entusiasmo per la pittura dell'artista livornese serve a stroncare il Futurismo di Marinetti – "io credo che Modigliani sia un grande artista, mentre credo che nessun quadro futurista sia un'opera d'arte"³⁶; dall'altro lato un lungo soggiorno negli U.S.A. – in compagnia di Gualino e della moglie Cesarina (danzatrice che nel marito trova un promotore e mecenate per un

³⁴ Sull'ambiente culturale torinese del periodo si veda LAMBERTI, Maria Mimita (a cura di): *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*. [Torino], 2000. In particolare sui *Sei* si veda *Ibid.*: VIVARELLI, Pia: *Il gruppo dei Sei di Torino*, pp. 161-189; e MAIocchi, Maria Cristina: "Parigi amica", 1930. Venturi, i *Sei* e Parigi: ipotesi e prospettive, pp. 191-213.

³⁵ Il primo catalogo si individua in VENTURI, Lionello: *La collezione Gualino*. Torino-Roma, 1926.

³⁶ La prima citazione è tratta da una lettera che Lionello scrive al padre Adolfo nell'ottobre del 1928, la seconda da una risposta dello studioso a Filippo Tommaso Marinetti, pubblicata nel quotidiano torinese "La Stampa" il 18 dicembre 1929. Si vedano ora i riferimenti in VALERI, Stefano (a cura di): *Bibliografia di Lionello Venturi*. Allegato al n. 121 (n.s. 21) di *Storia dell'arte*, settembre-dicembre, 2008, p. 28 e p. 31 (note 7-8).

progetto di teatro di eccellente avanguardia)³⁷–, viaggio durante il quale Venturi ha modo di compiere un primo studio delle collezioni americane³⁸.

Ma la totale immersione nel contesto sociale, in una Italia sempre più sensibile alla vanagloria del Fascismo, fa sì che l'opposizione alla dittatura, soprattutto nell'ambito degli uffici pubblici, sia costretta a manifestarsi chiaramente. E' il caso dell'università, dove i professori si trovano obbligati nel 1931 a firmare un giuramento di fedeltà al regime, pena l'immediata rimozione dall'incarico. Pochi, pochissimi, sono i ribelli. Venturi è tra questi e inoltre, insieme alla decisione di non avallare con la sua firma l'operato di un governo illiberale, opta immediatamente per un volontario esilio in Francia. Si stabilisce quindi a Parigi e vi rimane sino all'invasione nazista che, nel 1939, lo costringe a una nuova fuga, stavolta verso gli Stati Uniti³⁹.

I sette anni parigini, inframezzati da frequenti viaggi anche oltre oceano, costituiscono un periodo di grande lavoro sia come conferenziere –a Parigi, a Lione, a Londra, a Cambridge ecc.–, sia come pubblicista soprattutto sui temi a lui cari. Nel 1936 edita in Francia *Cézanne, son art son oeuvre*; nello stesso anno vede la luce, a New York, il suo caposaldo teorico: *History of Art Criticism*; nel 1939, sempre a Parigi e prima del rinnovato esilio, è la volta dei due grandi volumi dedicati ai maestri “rivoluzionari” francesi, *Les archives de l'impressionnisme*.

Inoltre durante l'intero periodo –quando non manca di spedire i suoi scritti a “L'Arte”, rivista fondata dal padre Adolfo nel 1898– Lionello Venturi è attivissimo nell'attività di protezione verso i perseguitati politici. Difatti lo troviamo membro, spesso con compiti direzionali, della “Concentrazione antifascista” e di “Giustizia e Libertà”, dove stringe fraterna amicizia con i molti rifugiati, su tutti con Carlo e Nello Rosselli, trucidati in un agguato fascista a Bagnoles-de-l'Orne nel 1937. E' anche fondatore della LICA (Lega internazionale contro il razzismo e l'antisemitismo) e infine –quando nel 1939 viene costretto al nuovo esilio verso il Nord America, paese che lo accoglie sino al termine della guerra–, a New York diviene dirigente della “Mazzini Society”.

Sino all'inizio del 1945 Venturi rimane negli States, dove il suo prestigio di studioso viene direttamente coinvolto nelle istituzioni accademiche. Risiede a New York ma insegna in varie università, anche del Sud America: nel 1940 a

³⁷ Si veda, in ultimo, BALDI, Stefano; BETTA, Nicoletta e TRINCHERO, Cristina: *Il Teatro di Torino di Riccardo Gualino (1925-1930). Studi e documenti*. Lucca, 2013.

³⁸ Viaggio dopo il quale saranno pubblicati VENTURI, Lionello: *Pretesti di critica*. Milano, 1929 e VENTURI, Lionello: *Pitture italiane in America*. Milano, 1931.

³⁹ Per una documentata attività politica dello studioso contro il nazi-fascismo si veda VALERI, Stefano: “Lionello Venturi antifascista «pericoloso» durante l'esilio (1931-1945)”, in *Lionello Venturi e i nuovi orizzonti di ricerca della storia dell'arte*. Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 1999), a cura di S. Valeri, *Storia dell'arte*, n. 101, gennaio-aprile 2002, pp. 15-27.

Baltimora, nella John Hopkins University, dove la pubblicazione delle lezioni (1941) si pone come importante strumento di diffusione di una polemica verso le teorie iconologiche edite poco prima da Erwin Panofsky⁴⁰; nel 1941 a Berkeley, nella University of California; nel biennio 1943-44 a New York, nella Ecole Libre des Hautes Etudes; inoltre, con brevi corsi, in altre città quali Chicago, Detroit, Philadelphia, Città del Messico ecc.

Attività che da un lato non disgiunge mai la politica dalla professione, mentre dall'altro lato si indirizza sempre di più verso lo studio della contemporaneità. Del resto è sufficiente scorrere cronologicamente la bibliografia del Venturi per constatare che, dagli anni Trenta in poi, all'esponenziale aumento dei temi "moderni" corrisponde una sempre maggiore rarità delle pubblicazioni dedicate all'arte "antica"⁴¹.

Il rientro in Italia significa, per Venturi, un ulteriore impegno verso il suo Paese. Nel 1945 riottiene, stavolta nella Sapienza di Roma, la cattedra universitaria che gli era stata sottratta nel 1931. Lo stesso anno viene pubblicata la prima traduzione in italiano della *Storia della critica d'arte*, saggio conosciuto solo nella sua originale edizione in inglese (1936) e poi in francese (1938).

Il grande fervore pubblicistico sui temi dell'arte contemporanea, viene inoltre accompagnato dall'attività di critica "militante" che lo studioso svolge, con puntuali interventi giornalistici sulle pagine dei maggiori quotidiani e periodici della nuova repubblica. Nel 1950 fonda –insieme con Mario Salmi– la nuova rivista *Commentari*, contenitore ospitante molte novità e trainante, tra gli altri, uno dei temi più cari che il "secondo" Venturi promuove specialmente nelle Biennali di Venezia: la pittura *astratto-concreta*⁴².

In questo senso il valore concettuale si esprime soprattutto nel movimento degli *Otto Pittori* –Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova–, importante ma breve esperienza –ha vita dal 1952 al 1954– portata avanti da artisti rigorosamente non figurativi⁴³.

Peraltro l'interesse verso il non figurativo sembra quasi naturale conseguenza di una manifestazione che, a Roma nel 1953, fa scalpore e riscuote un successo assai superiore alle pur molte polemiche che Venturi, come promotore, deve successivamente

⁴⁰ Si tratta di PANOFSKY, Erwin: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York, 1939.

⁴¹ Con due eccezioni: Giotto e Caravaggio. Non a caso i due artisti che più di altri hanno rivoluzionato il principio dell'intuizione creativa e il cui pieno intendimento operativo ha permesso, anche se con ritardo, di abolire definitivamente l'erroneo concetto di *progresso* nell'arte.

⁴² Laddove l'astrazione si accorda con la natura esterna ma che è strettamente vincolata all'intuitiva creatività dell'artista.

⁴³ Da non confondersi con gli "informali", nei confronti dei quali lo studioso mostra invece cautela. Si veda SCIOLLA, Gianni Carlo: *La Critica d'arte*, op. cit., p. 153.

affrontare: la mostra antologica di Pablo Picasso, nella Galleria Nazionale di Arte Moderna⁴⁴. Polemiche tuttavia non particolarmente incentrate sul cubismo –di cui peraltro Venturi non è sempre entusiasta⁴⁵–, quanto piuttosto sulle nuove espressioni artistiche italiane che ormai vanno affermandosi. Nelle mostre biennali veneziane e quadriennali romane il nome di Venturi è quasi sempre il primo a comparire nelle commissioni direttive e, almeno sino al 1960, molte sale espositive vedono imporsi opere dei vari Afro, Corpora, Vedova ecc. ma, anche, di artisti informali. Venturi promuove soprattutto i primi, però difende, comunque per il principio della libertà creativa, i secondi. Questa è una ulteriore battaglia da affrontare e, poiché viene scatenata all'interno di un partito a cui lo studioso aderisce nel decennio '50-'60 –anche per l'amicizia con il futuro presidente della Repubblica Giuseppe Saragat, per un breve periodo si iscrive al Partito Socialista Democratico Italiano–, lo studioso si ritrova a dover combattere all'interno di una “sinistra” che, in larga parte, non disdegna di opporre all'astrattismo i conati del *realismo socialista*⁴⁶.

Nel 1955 Lionello Venturi esce dai ruoli universitari ma invece di isolarsi amplia i suoi interessi, come nel caso dell'arte orientale, presente con l'India nella XXVII Biennale di Venezia del 1954 e che lo induce a un viaggio alla scoperta di ulteriori valori⁴⁷.

Quando, il 14 agosto del 1961, Venturi muore improvvisamente –ha appena terminato un articolo su Guillaume Apollinaire, che verrà pubblicato postumo⁴⁸–, lascia ai suoi eredi-allievi un compito morale non indifferente: l'impegno per una comprensione universale del fatto artistico, attraverso i percorsi di una libertà creativa variamente attuata e priva di confini.

Fecha de recepción: 13 de octubre de 2017

Fecha de aceptación: 31 de enero de 2018

⁴⁴ *Pablo Picasso*. Catalogo della mostra (Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma, maggio-luglio 1953) a cura di Lionello VENTURI con la collaborazione di Eugenio BATTISTI e Nello PONENTE. Roma, 1953.

⁴⁵ Riserve su alcune modalità realizzative cubiste si trovano in VENTURI, Lionello: *La Pittura. Come si guarda un quadro da Giotto a Chagall*. Roma, 1947, pp. 191-205.

⁴⁶ Sull'attività venturiana di questo decennio mi permetto di segnalare i recenti VALERI, Stefano: “Lionello Venturi. Critica e politica per la libertà della cultura”, in *Critica d'arte e tutela in Italia. Figure e protagonisti del secondo dopoguerra, Annali di Critica d'arte*, in prensa [2017]; e VALERI, Stefano: “Lionello Venturi, la politica e la Libertà della Cultura”, in *Quaderni dell'Archivio di Lionello Venturi*, 1, in prensa, Roma, [2017].

⁴⁷ VENTURI, Lionello: “Un viaggio in India. I sesterzi e le sterline”, *Il Mondo*, 4-1-1955; VENTURI, Lionello: “Viaggio in India. Artisti e decoratori”, *Il Mondo*, 11-1-1955; VENTURI, Lionello: “Viaggio in India. Le Corbusier a Chandigarh”, *Il Mondo*, 18-1-1955; e VENTURI, Lionello: “Una visita in India” (conferenza tenuta nella sede dell'Unione Culturale di Torino), *La Nuova Stampa*, 13-3-1955.

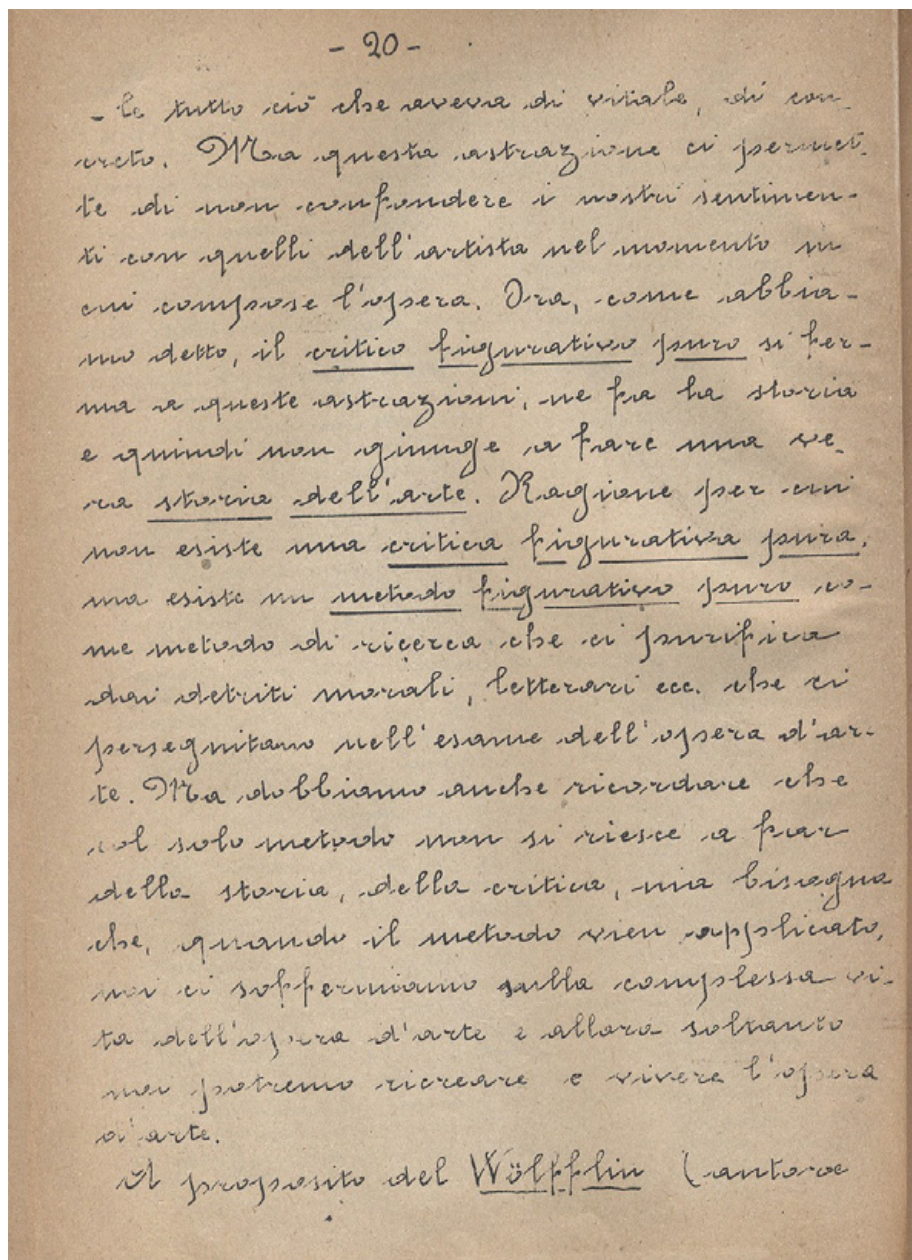
⁴⁸ VENTURI, Lionello: “Apollinaire. Un grande critico allo specchio”, *L'Espresso*, 27-8-1961.



Figura 1. Lionello Venturi. Foto: Istituto Storico della Resistenza, Modena.



Figura 2. Frontespizio di *Dispense Lezioni*, 1920-1921.

Figura 3. Pagina di *Dispense per Lezioni*, 1920-1921.